

TRAS LA PISTA DE ANDRÉS PARADÍS. UNA MESA DE ESCAYOLA (SCAGLIOLA) POLÍCROMA DEL BARROCO EN VALENCIA

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR¹

Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: This paper examines an exceptional Spanish table of the first third of the 18th century, ends with a table top of *scagliola*, decorated with a *trompe l'oeil* drawings, cards, scores and musical instruments, and flowers to messy table mode. It was made in the workshops of the city of Valencia and its style is related to the works of the Plasterers of the Paradís family, that so far we only know through the literary and documentary testimonies who described them in the 18th century.

Key words: Andrés Paradís / Valencia / Spanish furniture / plaster / *scagliola* / 18th century.

Resumen: Este trabajo estudia una excepcional mesa española del primer tercio del siglo XVIII, que se remata con una tapa de escayola, decorada con un *trompe l'oeil* de dibujos, naipes, partituras e instrumentos de música, y flores a modo de mesa revuelta. Fue realizada en talleres de la ciudad de Valencia y su estilo se relaciona con el de las obras de los escayolistas de la familia Paradís, que por el momento sólo conocemos a través de los testimonios literarios y documentales que las describieron en el siglo XVIII.

Palabras clave: Andrés Paradís / Valencia / Mueble español / escayola / *scagliola* / siglo XVIII.

Desde la segunda mitad del siglo XVII, los territorios de la antigua Corona de Aragón fueron uno de los ámbitos peninsulares en los que se cultivó la técnica de la escayola (*scagliola*) polícroma intarsiada.² Mientras que la actividad de los escayolistas de la Corte de Madrid permanece aún sumida en un mar de hipótesis, algo más despejadas en lo referente a la constatación de su práctica y de un cierto coleccionismo, sabemos que en Zaragoza y Tarazona trabajó en las últimas décadas del siglo XVII el italiano Ambrosio Mariesque, quien dejó sus mejores obras en el frontal firma-

do del altar mayor de Santa María de Borja,³ en el zócalo de la capilla de San Andrés de la catedral de turiasonense⁴ y en el frontal de los condes de Eguaras (Madrid, colección particular), procedente de una capilla de la misma catedral,⁵ en la sacristía del monasterio de Veruela (desaparecidas)⁶ y en la capilla de los duques de Villahermosa en la iglesia del colegio de la Inmaculada Concepción (hoy, San Carlos) de Zaragoza. Entorno a la reforma y decoración de esta iglesia, ejecutada bajo la dirección del hermano lego jesuita Pablo Diego Ibáñez, apodado "Lacarre" (Calatayud, 1676-Zara-

¹ Fecha de recepción: 28-04-2012 / Fecha de aceptación: 10-7-2012.

² Este trabajo se encuadra en el proyecto de investigación HAR2009-11687: "Prestigio y poder. Los usos artísticos en la España durante la Edad Moderna". Ministerio de Ciencia e Innovación.

³ DELGADO, Javier: *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2001, pp. 81-96.

⁴ ARRUE UGARTE, Begoña (dir.): *Inventario Artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*. Madrid, 1990, pp. 165 y 152 (lámina). Delgado, *op. cit.*, 2001, pp. 99-100. LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza, 2004, tomo I, p. 354, nota 1497; y III, fig. 374. El autor, a quien agradezco su información, realiza una síntesis de las escayolas conservadas, encuadrándolas en los contextos artísticos y documentales aragoneses.

⁵ Obra inédita, salvo por su inclusión en el catálogo de Subastas Gran Vía. Bilbao. Subasta 4 y 5 de octubre de 2006, lote 332. Mide 140 x 90 cm, donde fue presentado con un informe de Javier Delgado. Se conserva en estado fragmentario, habiendo perdido en sus laterales unos 60 o 70 cm.

⁶ LOZANO LÓPEZ, *op. cit.* (tesis doctoral inédita), 2004, tomo I, p. 253, tomo III, fig. 373.

goza, 1755), se gestó el más hermoso conjunto de escayolas españolas distribuidas por los zócalos y los frontales de altar de cuatro de sus capillas. Con el hermano Lacarre colaboraron los hermanos Ambrosio González (entre 1728 y 1737) y Francisco Ventura (entre 1736 y 1749), a quien se le califica como un excelente imitador de mármoles. Estamos en el segundo cuarto del siglo XVIII. La intervención del hermano Lacarre a partir de 1732 en la reforma de la iglesia de Nuestra Señora de Belén, sede de la Compañía de Jesús en Barcelona, parece haber contribuido a la expansión del uso de las escayolas como revestimiento de zócalos hasta Cataluña.⁷

En Valencia las primeras noticias sobre escayolas y escayolistas locales datan de los primeros años del siglo XVIII, relacionándose inicialmente a la obra de los italianos Antonio Aliprandi (Laino, Lombardía, 1654-Viena, 1718), activo en la ciudad hasta 1705, y Giacomo Bertessi (Cremona, 1646-1710), especializados en la ornamentación, el relieve figurativo y la escultura en estuco.⁸ Ambos procedían de territorios italianos en los que las técnicas de la escultura en estuco y de la *scagliola* estaban ampliamente extendidas. En Valencia conocemos fundamentalmente sus decoraciones interiores y exteriores en estuco, así como algún testimonio de que probablemente ellos o sus talleres también cultivaron la escayola policroma intarsiada, afín al estuco por el común empleo del yeso como material básico, aunque técnicamente diferenciadas. Consta que Aliprandi realizó a su costa toda la obra y adorno de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en la clausura del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina. Según Arqués y Jover, el recinto fue bendecido el 8 de septiembre de 1704 y entre el mobiliario había un

"frontal de estuco".⁹ Fuera o no una obra de escayola policroma, no podemos descartar que Aliprandi, Bertessi o los otros artesanos que formaran parte de sus equipos cultivaran la técnica de la *scagliola* y que la transmitieran a los artistas valencianos que trabajaron con ellos en las importantes obras de la época, prosiguiendo su práctica con interés en la primera mitad del siglo XVIII. Tal sería el caso de Tomás Paradís, ensamblador de retablos ("*faber lignarius*") que trabajó junto a Aliprandi, Claudio Blanch ("*lapicida*") y otros oficiales en la renovación de la capilla de la Purísima de la Casa Profesa de los Jesuitas de Valencia, culminada con la pintura de Vicente Victoria en la bóveda y sobre la que constan algunos pagos fechados en enero de 1700.¹⁰ Paradís parece haber sido el depositario de una técnica que posteriormente transmitió a su hijo, Andrés Paradís (Valencia, hacia 1696/1706-1755/1756), hermano profeso de la Compañía de Jesús de Valencia. Estos pioneros escayolistas valencianos fueron identificados por Marcos Antonio de Orellana (Valencia, 1731-1813), quien además describió a la perfección el estilo y carácter de sus obras, coincidentes con los del tablero de escayola a los que se refiere este breve estudio.¹¹

La mesa que estudiamos, con su soporte y tapa de escayola policroma, es un mueble realizado en 1733 o poco después, en el que destaca su pureza original y su excelente estado de conservación, lo que le otorga un especial interés. Además, la coincidencia de la tapa de escayola y de su estilo con las escayolas valencianas de igual cronología documentadas por Orellana permite abrigar la esperanza de que las sugerencias que vierten a continuación pronto puedan ser confirmadas y enriquecidas con la aportación de obras semejantes y de documentos.

⁷ BOLOQUI LARRAYA, Belén: "Los escultores académicos hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez (conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de Su Majestad Francisco Diego Lacarra. Relaciones familiares a través de los "quinqui Libri" y el Archivo General de los Jesuitas de Roma", en *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I: Arqueología, Geografía, Arte*. Calatayud, 1, 2 y 3 de diciembre de 1989. Editadas en 1992, pp. 373 y ss. Los catálogos breves de la Compañía sitúan a Ventura en 1736 en Zaragoza "*ad ornatum ecclesiae*" y en 1742 lo califican como "*profictis marmoribus ad ornatum ecclesiae*", un excelente imitador de mármoles. BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, 1992, pp. 387-389.

⁸ Para una contextualización de este ambiente véase la obra de GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, 2005. Capítulo de este libro, publicado con anterioridad, es el artículo del mismo autor, "Antonio Aliprandi, un estucador lombardo en la Valencia de 1700", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, tomo 15, 2002, pp. 127-145.

⁹ ARQUÉS JOVER, Agustín: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos auténticos...*, estudio, transcripción y notas: Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola. Alcoy, 1982, p. 90. Un análisis sobre el retablo puede leerse en VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: *Retablos alicantinos del barroco (1600-1770)*. Alicante, 1990, pp. 113-115, documentando la presencia de algunos colaboradores locales, como Vicente Jordá, Francisco Mora y Pedro Ruiz.

¹⁰ GONZÁLEZ TORNEL, *op. cit.*, 2002, pp. 140-141.

¹¹ La mayor parte de las noticias conocidas sobre los Paradís proceden de ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930-1936, pp. 346-348 y 574-575.

Se trata de una pequeña mesa de centro, realizada en madera policromada en rojo y parcialmente dorada, que se remata con una tapa de escayola policroma, constituyendo un conjunto de estilo unitario muy característico del mobiliario de la época de Felipe V (1700-1746).¹² En lo fundamental, su estructura [Fig. 1] está compuesta por cuatro patas torneadas de forma troncocónica invertida con dados serrados en los que ensamblan las chambranas torneadas cruzadas en aspa sobre una cruceta central. En la parte superior, otros dados acogen lo faldones ondulados perimetrales, que quedan semicubiertos por un óvolo con listel sobre el que descansa el bastidor de madera que protege la placa de escayola de unos tres y medio centímetros de espesor.

La tapa de escayola contiene muchos más datos que los que pueden extraerse de la pura descripción del mueble. Su estilo responde a un característico juego barroco de perspectiva, engaño visual y trampantojo (*trompe-l'oeil*) en el que se finge una mesa revuelta [Fig. 2]. El trabajo de escayola imita un tablero de pórfido rojo delimitado por una bordura perimetral de composición geométrica con cuadrados asentados y unidos por los ángulos a modo de rombo, en cuyos senos se han distribuido las letras capitales del nombre y cargo del propietario, "D. JOSEPH VIVES Y MONFORT. PRESBIT. D[E] LA S. I. D[E] OLIVA.", identificable con don José Vicente Vives y Monfort, presbítero y beneficiado de la capilla del Santo Sepulcro de la iglesia de Santa María la Mayor de Oliva (Valencia), uno de los más importantes benefactores de la iglesia durante el crítico periodo de su ruina y reconstrucción arquitectónica, fallecido en octubre de 1768.¹³ Sobre el tablero se distribuyen diversos papeles, naipes y objetos. En primer lugar, de iz-



Fig. 1. Mesa de don José Vives y Monfort, beneficiado de Oliva. Hacia 1733 o poco después. Madrid, colección privada.

quierda a derecha y de arriba abajo, el dibujo de una ciudadela fortificada de planta estrellada, copia parcial y algo libre de la lámina 115 de la segunda parte de la *Perspectiva pictorum* del P. Andrea Pozzo, de la Compañía de Jesús.¹⁴ Incluye una escala gráfica en "Tuesas", quizá las toesas francesas (equivalente a 1,949 m.) y el rótulo de un lugar, fecha y nombre: "En Valencia 1733 por Isidro Sparsa de Laren"¹⁵ [Fig. 3]. Se trata de un correcto dibujo de principiante que está fechado en Valencia en 1733 y que se identifica como obra de Isidro Sparsa de Laren, un autor de quien nada conocemos y cuyo apellido con ese líquida habrá que entender en el contexto valenciano como Esparsa, forma local del navarro Esparza, que en el siglo XVII llevaron algunos impresores de Valencia. Quizá lo más llamativo sea la escala en toesas, una unidad de medida de longitud de origen

¹² La mesa mide 71,5 cm. de alto, por 98,5 cm. de ancho y 70 cm. de fondo. La tapa de escayola mide 93 cm. de ancho por 64,6 cm. de fondo por unos 4 cm. de grosor. La tapa lleva las siguientes inscripciones: en la bordura perimetral: "D. JOSEPH VIVES Y MONFORT. PRESBIT. D[E] LA S. I. D[E] OLIVA". En los dibujos de la decoración: "Fortificación en Perspectiva de una ciudadela según las / Reglas del P. Pozzo. De la Comp^a de Jesus / Valencia 1733 por Isidro Sparsa de Laren". Sobre algunos naipes, en el as de copas: "R. V. /17 / 32"; en el dos de bastos "...CXXX..."; en el dos de espadas: "Fabrica de..."; en el cinco de bastos "REGNE D[E] VAL[E]N".

¹³ COTS MORATÓ, Francisco: *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva (La Safor), 1989. El autor recoge breves notas sobre el estatus del canónigo Vives, fallecido en 1768, y sus donaciones artísticas y económicas para la continuación de las obras del templo y el enriquecimiento de su ajuar litúrgico (pp. 75, 97, 99, 109 y 146, documento XIV). El documento XIV sobre disposiciones y mandas testamentarias a favor de la iglesia de Oliva alude a un testamento (fechado el 1º de diciembre de 1758, ante Juan Antonio Igual, notario de Pego) y aun codicilo (7 de octubre de 1768), el autor no señala si existe el documento original. Entre los objetos donados a la iglesia de Santa María de Oliva o realizados con sus disposiciones económicas se conservan cuatro candeleros (p. 54), la custodia procesional (pp. 109-110), un manto para la Virgen del Rebollet, fechado en 1769; y fragmentos de un lecho para el Cristo de la Piedad.

¹⁴ *Perspectiva pictorum et architectorum in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice quae pertinent and architecturam*. (2 vols). Roma, 1693 y 1698.

¹⁵ El rótulo completo de esta hoja dice: "Fortificación en Perspectiva de una ciudadela según las / Reglas del P. Pozzo. De la Comp^a de Jesus / Tuesas / Valencia 1733 por Isidro Sparsa de Laren".



Fig. 2. Tapa de escayola policroma de don José Vives y Monfort, beneficiado de Oliva. Hacia 1733 o poco después. Madrid, colección privada.



Fig. 3. Tapa de escayola policroma... Detalle de la *Fortificación en perspectiva...* de Isidoro Esparsa de Laren. Hacia 1733 o poco después. Madrid, colección privada.

francés,¹⁶ extraña frente al palmo romano de las ediciones de Pozzo, a no ser que la copia se hiciera a través de alguna edición francesa de la *Perspectiva*.

El segundo documento esparcido sobre la mesa es la partitura musical en clave de sol de una "*Marcha de los suizos*". El instrumento musical, acaso un clarinete adecuado para interpretar la pieza, marca una fuerte diagonal sobre la tapa. El ramillete de flores con los tallos atados es una de las

partes menos afortunadas de la composición, excesivamente plano y sin finura en los matices de los tulipanes.

En la mitad inferior de la tapa aparece un elevado número de naipes desordenados, un mazo de cartas como un paralelepípedo en perspectiva que deja ver las espaldillas claras y otros naipes tijere-teados. El clarinete en diagonal sobre el tablero los separa de una especie de funda de cuero que podría ser la de las tijeras empleadas en el troceado de los naipes. Las diversas leyendas sobre los naipes nos remiten continuamente al Reino de Valencia y a los años de 1732 y 1733 como fecha *post quem* para la realización de la mesa. Sobre el as de copas aparecen unas iniciales y una fecha: "R. V. / 17 / 32" en números árabes, que alude al reino de Valencia y al año de fabricación de la baraja. Las mismas iniciales se leen en el tres de bastos, mientras que la misma fecha aparece sobre un caballo y otra incompleta, esta vez escrita en números romanos ("...CXXX...") aparece semioculta sobre el dos de bastos. Como indicativo histórico es muy interesante el dos de oros, pues en el anverso luce, aunque con colores impropios, el escudo de losanges identificador de la ciudad de Valencia y en el reverso una cruz potenziada, emble-

¹⁶ Equivale a 1,949 metros.

mas frecuentes en las monedas acuñadas en el reino durante la Edad Moderna. La fabricación de esta baraja en un establecimiento valenciano queda de manifiesto en los letreros del cinco de bastos: "REGNE D[E] VAL[E]N", reino de Valencia en valenciano, y en el incompleto del dos de espadas: "Fabrica de...".¹⁷ [Fig. 4]

Todo parece estar representado con pleno conocimiento de causa, especialmente la partitura que es interpretable y los naipes de una más que probable baraja fabricada en Valencia en 1732. Los naipes representados muestran en el rectángulo que encuadra a cada uno de ellos las "pintas" o líneas discontinuas que permitían identificar a cada uno de los palos: una pinta para los oros, dos pintas para las copas, tres para las espadas y cuatro para los bastos.¹⁸ Siendo esto así nos hemos planteado si los naipes cortados no tendrían su sentido en función de determinados juegos de prestidigitación y magia con cartas, como el que se describe en los *Engaños a ojos vistas...* de Miguet e Irol, cuya primera edición data de 1733, pero el menudo troceado de la representación de la escayola no se acomoda a la descripción del juego.¹⁹

Aunque suele ser frecuente en estas decoraciones de mesa revuelta que el autor camufle su nombre, escribiéndolo sobre cualquier papel para intentar pasar desapercibido, no creo que en este caso Isidro Esparsa de Laren sea el autor de la escayola, sino que su nombre aludirá únicamente a su condición de autor del dibujo de la ciudadela, señalando tanto la procedencia del modelo como el lugar y el año de realización. Además, aunque el conocimiento de los artistas y de las obras de la escayola valenciana en la primera mitad del siglo XVIII es aún escaso, no sabemos de ningún escayolista que llevara este apellido. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que estamos ante una tapa de escayola polícroma intarsiada (y de su mesa) realizada para don José Vicente Vives y Monfort, beneficiado de la iglesia de Oliva (Valencia); decorada con naipes y dibu-



Fig. 4. Tapa de escayola polícroma... Detalle de los naipes valencianos de 1732. Madrid, colección privada.

jos que se refieren a Valencia en el corto intervalo temporal de 1732 y 1733; y montada como complemento de un mueble de estilo barroco propio del reinado de Felipe V, que las fechas confirman. La concepción decorativa y el estilo de esta tapa de escayola fue perfectamente descrito a finales del siglo XVIII por Marcos Antonio de Orellana, tomando como referencia otros ejemplares que él mismo conoció e identificó con la producción más característica de los miembros de la familia Paradís, cuya actividad fue coetánea de nuestro ejemplar.

Se trata de Tomás Paradís (Tortosa, ¿? – activo en Valencia entre 1700 y 1733) y, sobre todo, de su hijo Andrés (Valencia, c.1696/1706-1755/1756), en quien se da la circunstancia de haber sido hermano profeso de la Compañía de Jesús,²⁰ al igual que los escayolistas que trabajaron en las decoraciones de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Zaragoza. Según Orellana, Tomás Paradís, además de "insigne ensamblador", tuvo "particular ingenio, idea, y habilidad de la pintura plástica, composición de alabastros, que imitan los jaspes y mármoles, figurando en las obras quantas muestras, historias, países y demás que quieran imitarse" y en esta faceta

¹⁷ La fabricación de naipes y su venta en el Reino de Valencia era competencia exclusiva de la Generalidad; véase CANGA ARGÜELLES, José: *Diccionario de Hacienda para el uso de los encargados de la suprema dirección de ella*, por..., tomo III, Londres, 1827, p. 269, tomo IV, Londres, 1827, p. 264. Me falta información sobre la fabricación de naipes en Valencia durante los siglos XVI y XVII. En el Museo Fournier de Vitoria se conserva una baraja fabricada en Valencia en 1778 (véase LLANO GOROS-TIZA, M.: *Naipes españoles*. Vitoria, 1975, p. 59).

¹⁸ AGUDO RUIZ, Juan de Dios: *Los naipes en España*. Vitoria, 2000, pp. 47-48.

¹⁹ MINGUET E IROL, Pablo: *Engaños á ojos vistas, y diversión de trabajos mundanos, fundada en licitos juegos de manos...* Madrid, en la imprenta de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, s.a. (1733), pp. 68-69. Existe un ejemplar digitalizado en la biblioteca de la Fundación Juan March y edición facsímil moderna de la Editorial Maxtor.

²⁰ ORELLANA, op. cit., 1930-1936, pp. 346-348 y 574-575.

le siguió su hijo Andrés, quien *"criándose al arrimo de su padre, aprendió dicha arte, en que se aventajó mucho"*. El aprendizaje tendría lugar en el seno de la familia y antes de que Andrés profesara en la Compañía de Jesús.²¹ Esta cita de Orellana es todo un alarde de conocimiento directo sobre los artistas y de información literaria sobre la técnica de la escayola, en tanto que el concepto de *"pintura plástica"* está tomado de Antonio Palomino.

Al tratar de las especies de la pintura práctica, Palomino se refirió a la *"pintura embutida"* o pintura que se hacía embutiendo o incrustando diversos materiales como metales, conchas, maderas o piedras sobre una determinada superficie. Dentro de ella incluyó a la *"pintura plástica"* que se elaboraba mediante el relleno con pastas de colores de los huecos producidos sobre el dibujo trazado y excavado en una plancha de escayola a fin de imitar la técnica de las piedras duras y fingir todo tipo de motivos de la naturaleza y de la vida. El carácter de los materiales utilizados y su resistencia técnica era lo que diferenciaba a los distintos tipos de *"pintura embutida"*: damasquinados, enconchados, taraceas, piedras duras...²² La *"pintura plástica"* basaba su técnica en trabajar con:

"pasta de yeso, secretamente preparado, adjuntas las colores que conducen a la representación", es decir yeso fino y pigmentos cromáticos aglutinados con agua y colas, señalando su aplicación, rareza y escasez, pues *"aunque en nuestros tiempos, y en esta Corte, se hacen bufetes de esta pasta, con harto primor, imitando frutas, flores, pájaros, y otras cosas; y lo que más admira es el pulimento, que admite, como si fuera jaspé. Es especie de pintura propiamente embutida; porque formados los senos de los que se ha de ejecutar en la pasta del tablero principal, se van introduciendo en ellos pastas de diferentes colores, según lo pide la pintura"*.²³

No hay duda de que en este texto Palomino identifica y describe a grandes rasgos la escayola italiana y su técnica, aplicada a algunos de sus productos

más característicos como las mesas y los bufetes, y decorada con los motivos naturalistas más característicos de los grandes talleres italianos de mediados del siglo XVII, en especial los de Carpi (*scagliola carpigiana*).²⁴ Enraizados en la teoría española del siglo XVII, ambos conceptos resultan en la actualidad un poco despreciativos y algo malsonantes frente al internacionalmente aceptado término italiano de *scagliola*, cuya traducción literal tampoco hace justicia ni a la técnica ni a las obras. De ahí que hayamos adoptado la expresión *"escayola policroma intarsiada"* en referencia al origen técnico, al carácter multicolor de las pastas de escayola coloreada que utiliza y al efecto perseguido, cual es el de las intarsias de piedras duras.

Para Orellana, Andrés Paradís fue el continuador de las enseñanzas de su padre a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII y quien *"se aventajó mucho... y sin duda adelantó los esmeros en la artificiosa práctica de la escayola fina, de la que ejecutaba cosas excelentes, y que así en la firmeza y solides (sic), como en la brillantes (sic) y hermosura, pueden casi competir con los mármoles y jaspes, en cuyas obras y artefactos executaba con los coloridos más vivos y apropiados, quantos dibujos e historias se le encargaban"*.²⁵

La importancia de los testimonios de Orellana reside no sólo en su erudición, sino en sobre todo en el trato personal que mantuvo con el hermano Andrés Paradís. Como residente habitual de la Casa Profesa de los Jesuitas en Valencia participó en las obras de renovación de diversas capillas de la iglesia en las décadas de 1730 y 1740, realizando los frisos de las capillas de la Concepción, San Francisco de Borja y San Francisco Xavier. El trasagrario de planta de cruz griega adosado a la cabecera de la iglesia fue un espacio muy estimado por los Jesuitas, por el que Orellana sintió una viva curiosidad que le llevó a realizar un dibujo de su planta y alzado.²⁶ Fue construido hacia 1725, en el tránsito de

²¹ ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, p. 347.

²² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 81: libro I, cap. V, parte IV.

²³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 83: libro I, cap. V, VIII.

²⁴ Sobre la escayola italiana, de la que depende la española, y sus técnicas existe bibliografía abundante, no siempre fácil de conseguir. Los estudios clásicos son los de SPALLA, Floriana; GANDOLA, Bruno: *La scagliola intelvese*. Como, Società Archeologica Comense, 1985. ZECCHINI, Alfredo: *Arte della scagliola sul Lario. L'intarsio e il finto marmo raccontati dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi*. Firenze, Hoepli, 1997 (reimpresión, 2001). GARUTTI, A.: *La scagliola: arte dell'artificio o della meraviglia*. 1990. MANNI, Graciano: *I Maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*. Modena, Artioli Editori, 1997. MASSINELLI, Anna Maria: *Scagliola. L'arte della pietra di luna*. Roma, 1997. Entre la bibliografía española y desde un planteamiento generalista de las artes del yeso, véase GÁRATE ROJAS, Ignacio: *Artes de los yesos. Yaserías y estucos*. Madrid, 1999.

²⁵ ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, p. 347.

²⁶ Se conserva incorporado en el manuscrito de la *Biografía Pictórica* (fols. 120-121) de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Lo reproduce Fernando PINGARRÓN, "Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valen-

la prepositura del P. Vicente Juan (1722-1725) a la del P. Jerónimo Julián (1725-1728), y su posterior decoración se debió al hermano Paradís, “obra todo, como lo están todos los frontales de la iglesia, del H^o Andrés Paradís de N^a Compañía, muy diestro en este primoroso arte, y exquisita habilidad”.²⁷ En expresión de Orellana el hermano Paradís realizó los pedestales, frisos y frontales de “escayola fina” de los retablos de San Luis Gonzaga, de San Estanislao de Kostka y de San Francisco de Regis.²⁸ Ninguna de estas obras ha sobrevivido a las desamortizaciones y derribos de los siglos XIX y XX.

En el capítulo de las obras de carácter civil, es fundamental el testimonio personal de Orellana, que hizo las veces de intermediario entre un amigo suyo y el hermano Paradís “para que labrase cierta loza (sic) ochavada, pues había de encaxonarse ajustada a una mesa de tal figura, y en ella labró varios naipes tan al vivo presentados, que pudieran tenerse por los mismos originales”, siguiendo: “De cuya conformidad hay otras de dicha mano en esta Ciudad”.²⁹ Sin duda se refería a las dos tapas de mesa propiedad de don José Casasús, una trabajada con “un escudo de armas con varios cuarteles, y la otra diferentes naipes de la baraja, un guitarrón y papeles de solfa, todo y cada cosa de por sí historiado del natural, y con los colores más propios y correspondientes”.³⁰ En tan precisa descripción también se hace constar que una de las dos mesas estaba ya maltratada, o sea, que probablemente estuviera fracturada, destino frecuente para un material tan frágil, pero se nos presenta una doble tipología decorativa de tipo

heráldico y de engaño visual. En relación con un encargo directo de estas mesas al hermano Paradís, este cliente podría haber sido tanto don José Javier Casasús Judici de Echarte (Alcira, 1705–Valencia, 1742), como su hijo don José Joaquín Casasús y Navia de Osorio (Alcira, 1733-1822), miembros de una noble familia y propietarios del palacio Casasús de Alcira. Por cronología parece más probable que el encargo partiera de don José Javier, el padre, y que don José Joaquín, el hijo, recibiera las mesas en herencia. De ser así, las mesas descritas habrían sido realizadas antes de 1742. Sin embargo, también hay que tener en cuenta la temprana orfandad de don José Joaquín y sus estudios en el colegio de los jesuitas de San Pablo de Valencia, que le podrían haber puesto en contacto con el hermano Paradís, bien personalmente o bien a través de sus obras. En este colegio se gestó el *Viage del Parnasso, y descubrimientos nuevamente hechos en este monte, y sus colonias* (Valencia, 1749), que se publicó como obra de José Joaquín en 1749, cuando tan sólo había cumplido dieciséis años, pero que en realidad, solo contiene algunos poemas de su invención y se sabe con certeza que en su mayor parte lo escribió el P. Tomás Serrano (S.I.) para ser representado por los alumnos del colegio.³¹ Fue académico de la de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y miembro de la Real Sociedad de Amigos del País Valenciano.

Sin duda alguna, las mesas de Casasús, de Orellana y ésta que fue de don José Vives y Monfort, pertenecen al mismo ambiente artístico valenciano de la primera mitad del siglo XVIII. Aunque por el mo-

cia”, en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, nº 3 (1992), pp. 125-140, donde pasa revista a la construcción y decoración del edificio a partir de los dos volúmenes de la historia manuscrita de la Casa que se conserva en el archivo de la Compañía de Jesús en Valencia; vol. I: BOSQUETE, P. Juan Bautista: *Historia y Primer Centenar de la Casa Profesa del Espíritu Santo y Compañía de Jesús de Valencia (1579-1679)*; y vol. II: BERLANGA, P. Cristóbal y PASCUAL, P. Felipe: *Historia y Segundo Centenar de la casa Profesa del Espíritu Santo y Compañía de Jesús de Valencia (1679-1765)*. Es un texto rico en información sobre obras y artistas que en gran medida coincide con la *Biografía Pictórica* de Orellana. En lo extractado por Pingarrón no hay noticias nuevas sobre Andrés Paradís, confirmando su intervención a través de la obra de Orellana.

²⁷ PASCUAL, P. Felipe: *Historia y Segundo centenar*, II, p. 673 (nº 4); citado por PINGARRÓN, *op. cit.*, 1992, p. 128 y nota 31.

²⁸ ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, pp. 347 y 574-575.

²⁹ ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, pp. 347-348.

³⁰ ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, p. 247. Respecto al escudo de armas con varios cuarteles, quizá no era el de los Casasús, si aceptamos por buenas las armas que luce el escudo de la casa familiar de Alzira de la familia. Éste se compone de una casa sobre ondas de agua ocupando todo el campo (sin particiones ni cuarteles) y dos flores de lis en los cantones diestro y siniestro del jefe.

³¹ Sobre la autoría de la obra, véase Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año M.CC.XXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el año de M.DCC.XLVIII...*, tomo II. Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1749, p. 336. CASASÚS Y NAVIA OSSORIO, José de; VINSON BOYER, Mildren: *Viage del Parnasso y descubrimientos nuevamente hechos en este monte, y sus colonias. A critical edition*. Austin, University of Texas, 1956.

Existe impreso un *Certamen oratorio-poetico en el qual los señores colegiales del Seminario de Nobles de San Ignacio de la Compañía de Jesus con los alumnos de las Escuelas que la Muy Ilustre Ciudad de valencia instituyó en dicho Seminario... / le consagra a la...* el P. Thomas Serrano, maestro de Rhetorica... Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1748, en el que figura José Joaquín Casasús.

mento no se pueda cerrar el círculo de la atribución de la mesa de don José Vives a alguno de los Paradís, la identidad de carácter, estilo y época permiten mantener abierta esa posibilidad. Su carácter Barroco que juega a engañar al espectador mediante el fingimiento de objetos cotidianos queda perfectamente reflejado en otra anécdota referida por Orellana sobre una última mesa del hermano Paradís:

*“Me ha referido testigo de vista que teniendo en su casa una mesa de dicha obra de dicho Profesor en la que había figurado papel, tintero y pluma, llegó uno a comcobar un censo, y habiéndole dicho que hiciera el recibo, hechó mano a tomar la pluma y quedó burlado; tan natural y perfectamente estaba todo, que creyó que papel, pluma y tintero, todo era realmente y verdadero”.*³²

³² ORELLANA, *op. cit.*, 1930-1936, pp. 574-575.